

ОБ ОЦЕНОЧНЫХ КРИТЕРИЯХ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

М. СМОЛКИН

Вопрос об оценочных критериях — один из основных в этике и эстетике каждого художника. Отбор явлений невозможен без их оценки, без распределения их по шкале социальной и нравственной ценностей. Из каких высших принципов исходит писатель в оценке человека, общества, искусства, в чем своеобразие его критериев, — не ответив на эти вопросы, мы лишаем эстетику писателя ее содержательной полноты.

В данной статье выясняется явление трехмерности в эстетике писателя. Трехмерность оценок охватывает у Чехова его понимание человека, действительности, многогранность его стиливого своеобразия.

За предельно простой и даже наивной подачей человеческих характеристик у Чехова скрывается весьма сложная концепция личности. О ней заявлено в программной пьесе «Иванов». Герой пьесы говорит Львову: «Как просто и несложно... Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум—трем внешним признакам»¹.

Чехову известно о человеке больше, чем он говорит и может сказать в коротком рассказе. Целая жизнь человека остается за пределами рассказа, куда обычно входит человек уже в готовом, сложившемся виде. Предыстория каждой личности, выведенной Чеховым, гораздо значительнее, чем ее история, эскизно намеченная.

Чехов приподымает лишь краешек завесы, из многих моментов, пережитых человеком, дает лишь один, но и этого, при большой концентрации художественной выразительности и реалистической символике, достаточно, чтобы почувствовать за человеком мир человека.

При критическом анализе произведений Чехова следует иметь в виду, что однолинейность характеристики образов не раскрывает их глубины и объемности. У Чехова человек обычно дается в трех измерениях: как явление природное, социальное и индивидуально-личностное. В живой человеческой личности есть несколько слоев, несколько уровней, в которых она существует. Человек одновременно существо

¹ Полное собр. соч. и писем А. П. Чехова, т. XI, ГИХЛ, М., 1948, стр. 59. В дальнейшем ссылки на данное собр. соч. приводятся в тексте.

биологическое и социальное. Он — общественный человек и неповторимая индивидуальность. Человек есть связующее звено между природой и обществом, средний член триады природа — человек — общество².

Эстетическое осмысление природной закономерности, включение ее в глубинную характеристику образа есть та своеобразная черта, что выделяет Чехова, врача и естественника, убежденного материалиста-дарвиниста. Он сознает величие человека и в то же время понимает его ограниченность, его зависимость от природы, частью которой является человек, совершающий определенный жизненный цикл и исчезающий в потоке времени.

В европейской литературе, современной Чехову, были различные применения дарвинизма. В талантливом творчестве Э. Золя он обернулся натурализмом, концепцией фатальной биологической наследственности, положенной в основу серии романов «Ругон-Маккары», воспеванием физиологических подробностей в ущерб социально-эстетическому идейному целому. С симпатией относясь в целом к Золя, следя за его работой, Чехов не принял концепции натурализма, он оставался в русле традиций русской натуральной, реалистической школы. Он писал, что красивое не менее реально, чем некрасивое, грубое, претендующее на квазиреальность. Чехов подверг критике роман Золя «Паскаль» за ненатуральность отношений молоденькой Клотильды к старику Паскалю³.

В свой эстетический идеал Чехов включил человеческое тело как первую самоочевидную реальность: «Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье...» [XIV, 177]. У него это был философско-эстетический принцип, а не способ внесения в литературу биологических концепций взамен социальных. Обращение к человеку и его телесной природе в условиях реакции и философского кризиса 80-х годов имело важное значение. Человек с его потребностями отвергался реакцией в принципе и унижался богословием, теологией, писавшей о греховности человека и прославлявшей в противовес телу «бесплотный» дух, уводящий от земных тревог и волнений в горные выси, к богу.

В «Немецкой идеологии» К. Маркс выделял материальный субстрат человека. Он подчеркивал: «Поэтому первый конкретный факт, который подлежит констатированию, — телесная организация этих индивидов и обусловленное ею отношение их к остальной природе⁴.

В другом месте Маркс пишет о **страдательности** человеческой природы, сопряженной с необходимостью для удовлетворения своих нужд вы-

² См.: В. П. Тугаринов. Диалектика социального и биологического в человеке. «Личность при социализме». АН СССР, Институт философии, «Наука», М., 1968; К. К. Платонов. Психологическая структура личности (в том же сборнике); Б. Т. Малышев. Человеческая личность и ее проявления. Изд. Московского университета, 1964.

³ Отзыв Чехова см.: т. XVI, 97.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 19.

ходить за субъективные свои пределы и искать средства к существованию вовне.

Человек борется с окружающей его природой и с несовершенством собственной природы. Выделив человека из ряда своих питомцев, природа оставила ему множество памятных черт. Не только социальное несовершенство общества, но и явления психологического атавизма «виновны» в проявлениях жестокости, вероломства, коварства и хитрости, когда-то бывших необходимыми в борьбе за существование. Разумно устроив общество и воспитывая себя, человек сможет постепенно возвысить себя духовно и облагородить нравственно.

Как врач, Чехов хорошо знал, что, при всем совершенстве человека, он далеко еще не идеален даже в физиологическом отношении. В рассказах своих писатель сбивал спесь с самодовольных «человеков», вообразивших себя независимыми от законов природы и напоминавших ему пристава, который брался прекратить движение солнца и направить его с запада на восток, но не мог остановить своего неодолимого желания получить взятку («Самообольщение»). В «Разговоре человека с собакой» другой его юмористический персонаж ближе к истине, когда рассуждает, что, с одной стороны, человек — «венец мироздания», а, с другой, тот же человек просто «пепел». Человек начинает размышлять: «А для чего живем, спрашивается? Родимся в болезнях матери, едим, пьем, науки проходим, помираем... а для чего все это? Пепел!» [IV, 243].

В рассказах Чехова читатель имеет дело с писателем, в полной мере учитывающим структуру человека и роль природной закономерности в его жизни. Отсюда вытекает ряд важных и характерных черт эстетики Чехова. Человек врос в быт и окружен мелочами жизни. Но растительная жизнь свойственна, во-первых, далеко не всем героям Чехова, а во-вторых, сам автор вовсе не согласен с такой жизнью «усредненного» обществом человека, он хочет видеть человека повернутым ко всем интересам мира. Человек, оставаясь на почве реальных интересов, должен беспредельностью своей мысли выходить из сферы земного притяжения и охватывать космос, поскольку сам человек есть микрокосмос. (Одной из первых книг о природе, прочитанных Чеховым еще в Таганроге, был многотомный труд Гумбольдта «Космос».)

За «мелочами жизни» критика проглядела космическое начало в творчестве Чехова. Писатель очень ценит людей, умеющих подняться над обыденностью своего существования. Космическое, природное начало в произведениях Чехова можно увидеть в раздвинутых горизонтах пейзажа, перспективного, как в живописи, уводящего вдаль, к необозримому; в слитности человека с природой, например, в «Свирели», где оскудением природы объясняется ослабление человека, где соотнесены «непорядок» на небе и неустройство на земле, где звуки свирели сливаются

с осенней мелодией природы и грустным эсхатологическим тоном повествования.

Стремление человека выйти из круга обыденного существования, «фаустовское начало» проходят через многие произведения Чехова, в частности, через рассказ «Черный монах». Мир философа Коврина раздвоен. Одна половина его «я» привязана к земле с ее обыденной жизнью, уютной любовью, со всеми ее прозаическими интересами, а другая, следуя за безграничностью мысли и болезненно обостренным воображением, уходит ввысь, к звездным мирам, к Марсу, откуда к нему прилетает «черный монах», чтобы запросто побеседовать о вечной радости, которая ждет человечество в будущем. В своем трагическом, гениальном безумии Коврин освобождается от ненавистной ему действительности. Мотивировка фантастических видений Коврина реалистическая, почти по «Фаусту» Гёте.

У Чехова: «Но мысли, которые он вычитывал из книг, не удовлетворяли его. Ему хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего» [VIII, 275]. «Сын земли», Фауст недоволен собой и стремится постигнуть «вселенной внутреннюю связь»⁵. Желание жить и мыслить как-то по-особенному, не по-земному, свойственно интеллектуальным героям Чехова, и вот одно рассуждение из повести «Три года»: «Заговорили о смерти, о бессмертии души, о том, что хорошо бы и в самом деле вскреснуть и потом полететь куда-нибудь на Марс, быть вечно праздным, счастливым, а главное, мыслить как-нибудь особенно не по-земному» [VIII, 456]. Человеку нужны не три аршина земли, а весь земной шар,— сказано в «Крыжовнике». Искусство взлета от обыкновенного к необыкновенному, от кислого крыжовника к земному шару, без ощутимого разрыва в повествовании, остается секретом мастерства Чехова. Природная основа соединяет людей разных эпох, разных народов, разных географических широт. Способность человека во все времена чувствовать, любить и ненавидеть, хотеть и мочь определяет «вечный» элемент в человечестве, в искусстве, делает понятными для нас произведения Гомера и Шекспира. Чехов записывает в книгу «Остров Сахалин» слово «айно». «Коренное население Южного Сахалина, здешние инородцы, на вопрос, кто они, не называют ни племени, ни нации, а отвечают просто: «Айно». Это значит — человек» [X, 180].

Демократический принцип социального равенства Чехов обосновывал, кроме иного, природным равенством. Общечеловеческое начало он считал более ранним в истории человечества, чем классовое, оно останется, когда исчезнет последнее. «Во-первых, нельзя говорить о прислуге таким тоном, как об арестантах; во-вторых, прислуга правоспособна и сделана из такого же мяса, как и Бисмарк; они — не рабы, а сво-

⁵ Гёте. Фауст. Перевод с немецкого Б. Пастернака. М., 1957, стр. 56.

бодные работники» [XIV, 331]. В обществе различают мещан и дворян, а перед болезнью все равны, она никого не различает. «Кстати сказать, в Ялте нет ни дворян, ни мещан, перед бациллою все равны, и эта бессословность Ялты составляет некоторое ее достоинство» [XVII, 374].

Второе измерение, с которым Чехов подходит к Человеку,— это рассмотрение его как члена общества, как общественного человека. Определение: человек — существо общественное — встречается у Чехова уже в ранних рассказах. Именно в обществе центр тяжести в историческом человеке перемещается с животности к духовности, из степени преобладания той или другой стороны слагается разнообразие личностей в их живой полноте.

Мера развития человека являлась для Чехова и мерой развития общества, такое изменение претерпело у него протагоровское «человек есть мера всех вещей». Свои цели общество осуществляет через человека и в человеке. Требования к человеку становятся одновременно и требованиями к обществу.

Третье измерение — в рассмотрении своеобразия каждой человеческой индивидуальности, в борьбе за индивидуальность, составляющую пафос творчества Чехова, его своеобразный демократический индивидуализм. Он оформился как протест против подавления, нивелирования личности в частнособственническом мире, осложненном остатками психологического крепостничества.

Индивидуальность есть своеобразие мыслей, слов, поступков человека, его оригинальность, нешаблонность. Самый большой враг человека, по Чехову, обезличенность, подавленность авторитетом, ложным или настоящим, все равно, ибо в обоих случаях это лишает человека самостоятельности, независимости, инициативы. При всем своем миролюбии Чехов спорил в письмах с издателями юмористических журналов, не считавшихся с личностью авторов, позволявших себе дополнять, перекраивать написанное. «Сотрудника, как бы он ни был мал, нельзя обезличивать. Если Вы признаете за собой редакторское право сокращать, то почему не признать за сотрудником права протеста?» [XIII, 354]. Чехов не уставал напоминать себе и другим: «Главное, чтобы не казаться безличным» [XIII, 362]. Борьба за человеческую индивидуальность против рабского обезличивания государством и обществом — основная тема всего творчества Чехова.

Действительность, которая открывается у Чехова, прошла сквозь призму анализа и сомнения. Она преображена его видением мира, его фантазией, изменившей пропорции и осветившей все с высоты идеала. Перед нами особый мир, который называют миром Чехова.

Сложность действительности потребовала применения к ней разнообразных и гибких оценочных критериев. Трехмерность оценки выражается в рассказах в сочетании социального, этического и эстетического

критериев. Категория времени в рассказах также трехмерна: описывая настоящее, Чехов включает в него прошлое и размышляет о будущем. Все вместе взятое, создает объемность чеховского рассказа.

Предрассудок, согласно которому раннее творчество Чехова было асоциально, аполитично,—один из самых стойких в чеховедении. На деле никогда Чехов не писал так открыто тенденциозно, по временам даже прямолинейно, как в первые годы.

В начале творчества Чехова ведущим и преобладающим у него был **социальный** критерий, унаследованный от Гоголя и Шедрина. Свой демократизм молодой Чехов выражал непосредственно, субъективно. Социальным положением персонажа определялись у него поведение и элементарная психология, герои были сделаны по типу социальных амплуа. Помещик или купец не могли рассчитывать у юмориста на пощадку, он отвергал их и знал для них одну краску — карикатуру и гротеск.

В качестве одного из многих примеров возьмем рассказ «За яблочки». Перед нами «помещичек», не человек. Автор с ним не церемонится, не называет его по фамилии. Помещик не индивидуализирован и обрисован с фонвизинской беспощадностью и прямоотой по типу Скотинина. Он раскрывается в рассказе как «порядочная скотина», как лицемер в духе Иудушки, мучитель, крепостник по духу и нравам, человек тупой и ограниченный до животного предела.

«Имение его, потому, что оно имение, а он — помещичек, заложено и продается... Трифон Семенович, подобно себе подобным, имя коим легион» [1, 83]. Типическое представляется молодому автору как неиндивидуализированное множество; по форме рассказ выдержан в излюбленной ранней манере пародийного «научного» исследования о патологии сословия помещиков, вчерашних крепостников.

В резко и нарочито сниженном плане представлен и помещик из рассказа «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». Никаких особых примет в личности этого юмористического персонажа тоже не обнаружено, кроме нравственной и физической (природной) дегенерации обладателя «тысячи десятин и молодой жены» (в обоих случаях он лишь «обладатель»), склонного к «умопомешательству и хроническому пьянству».

Развращена до предела помещица в ранней повести «Барыня». Конфликт в повести развернут по линии усадьба — деревня, сочувствие автора отдано последней. Стоит сопоставить барыню Стрелкову с психологически углубленными образами помещиц из более поздних произведений, таких, как «Рассказ госпожи», «Пустой случай», «Новая дача», «Вишневый сад», и мы увидим глубокую перемену не только в степени мастерства, но и в способах изображения, ставшего вполне объективным, отрешенным от личных антипатий.

Прежде чем объяснить, что в действительности произошло внутри творческого метода Чехова примерно к 1883 году, когда в его письмах впервые настойчиво прозвучал призыв к объективности, правдивости изображения и одновременно — осуждение узкой тенденциозности, отметим, что интерес к человеческому в социальном наметился не сразу. Вначале за рассказами социально тенденциозными идут рассказы, где видна равнодействующая социального и этического, а только затем — рассказы, в которых **этический** критерий становится ведущим и определяющим.

Сопоставление двух рассказов — «Маска» (1884) и «Пьяные» (1887) покажет различие в критериях оценки одного и того же типа фабриканта.

Пятигоров («Маска») дан без светотени. Он весь в его социальном положении денежного туза, фабриканта, воротилы. Поэтому он — пьяница и скандалист, играющий на рабелепии окружающих, зависимых от него.

Фролов, персонаж из рассказа «Пьяные», в своем поведении не отличается от Пятигорова, он тоже пьет, скандалит, бьет зеркала в ресторане, глумится над личностью человека, но за этим раскрывается психологическая драма неразделенной любви. Жена любит не его, а его деньги (ср. симпатичный образ Лаптева, страдающего от того же в повести «Три года»). От нее нельзя ни уйти — закон не дает развода, — ни жить с ней, позорящей его имя, третирующей его самого.

Нравственно-психологическая оценка получается шире социальной, последняя механически теперь уже не определяет первую, в фабриканте автор видит прежде всего слабого, несмотря на силу денег, и безвольного человека, запутавшегося в противоречиях своей и вообще жизни.

Нравственная сила и слабость, а не бедность и богатство в их прямом столкновении сопоставляются в зрелых произведениях Чехова. Только учитывая это, можно понять вывод в рассказе «Сапожник и нечистая сила», вывод, на первый взгляд, странный с точки зрения социолога: «Теперь ему казалось, что богатым и бедным одинаково дурно» [VII, 202]. Ни один старый писатель-демократ так бы не сказал. Чехов, не изменяя традициям, позволяет себе это, и в этом выразилось углубление демократизма. От оценки отдельных классов Чехов, живя в конце века и подводя итоги, перешел к оценке жизни в целом, запутавшейся в противоречиях. Не свободны и те, кто угнетает. Богатство становится их несчастьем, деньги — цепями, по-своему сковывающими богатых и бедных. В названном рассказе Чехов проводит, пользуясь сказочным приемом, небольшой опыт: бедного сапожника (с помощью черта) он неожиданно делает богатым. Там, где сказка завершается счастливым концом, или там, где авторам социальных мелодрам остается под занавес радоваться, у Чехова только начинается наблюдение за бывшим

сапожником, ставшим богачом. Сапожник Федор Нилов пил, когда был бедным, и продолжает разгул еще больший, став богатым. Пользуясь мерой жизненной правды, писатель приходит к беспристрастному выводу: и крайнее богатство и бедность не согласуются с нравственностью. Чехов зорко подметил слабость сильных. В «Случае из практики» он открывает новую болезнь, неизвестную медицине, ибо молодая миллионерша Ляликова в сущности физически здорова. Ее тоска и бессонница — от незнания, что делать с собой и со своими миллионами. Ее враг — частная собственность, темные корпуса фабрики, освещенные багровым заревом, в конечном счете — капитализм. Доктор Королев уезжает, не прописав лекарства и сказав несколько теплых слов молодой девушке, обрисованной с той симпатией, которая была невозможна для «сердитого» молодого Чехова. Теперь автор видит главное зло не в отдельном человеке и даже не в отдельном классе, а в совокупности отношений, на которые перекладывается центр тяжести. Социальный критерий не исключается, а включается, уходит в глубь зрелых произведений Чехова. Чтобы Ляликова поправилась, ей недостаточно изменить обстановку жизни, поехать в Ниццу. Необходимы радикальные перемены, надо, чтобы «меньшинство», к которому она принадлежит, не эксплуатировало «большинство», как сказано в повести «Моя жизнь». Этический, внеклассовый критерий на поверку оказывается **скрыто тенденциозным**, социологически еще более углубленным.

Это не было отступничеством от демократизма — Чехов никогда не отказывался от своих убеждений, — это был хорошо продуманный, далеко рассчитанный, новаторский⁶ по сути своей **способ анализа**, отвечающий его «научному методу» объективного рассмотрения основ жизни. За видимым беспристрастием Чехова скрывается страсть исследователя. Он относится ко всем как будто одинаково, независимо от сословной принадлежности, ни к кому не питая ни особой любви, ни особой ненависти, но упорно приводит читателя к нужной и решенной для него оценке.

Ко всем героям Чехов подходит с одним и тем же этическим критерием, с одним и тем же вопросом: «А человек ли ты на самом деле?» Люди, не занятые трудом, не выдержали этого простого критерия, не выдержали экзамена на человечность. Взглянув на общество с иной стороны, чем Щедрин, Чехов пришел к тому же выводу о господствующих классах, как неспособных к самостоятельной исторической жизни. Но теперь никто не мог пожаловаться на предвзятое отношение литературы демократического направления к господствующим классам. Чехов всех рассмотрел, всех выслушал, посочувствовал страдающим, в каждом увидел человека. Он не отказал дворянам в культуре чувств, не

⁶ См.: *И. П. Видуэцкая*. Место Чехова в истории русского реализма. — «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1966, т. XXV, вып. I.

скрыл, что дворянская культура дала в прошлом России Пушкина и Лермонтова. Если, тем не менее, собственность проникла во все поры человеческого существования, то это беда исторического порядка вещей. От этической оценки Чехов пришел к глубокой социологической.

Интерес Чехова к этической типологии общества (как и страстные этические искания Толстого и Достоевского в последней четверти XIX века) имел объективно-историческое основание. Он совпал с демократическими устремлениями пореформенной эпохи, формально признавшей за каждым человеком права личности. Эпоха растущего чувства личности, о чем писал В. И. Ленин, усилила гуманистические тенденции русской литературы, заставила искать новые творческие возможности реализма.

Чехов — не нравоописатель, а историк — художник нравов своего общества, природа которого открылась ему через исследование нравственных основ. Через этическое он подходил к социальному и в социальном раскрывал этическое.

Марксистско-ленинская этика не знает противопоставления этического социальному. Нет асоциальной этики, ибо по самой своей сути этика направлена на изучение норм и отношений людей в обществе. Противопоставление этического социальному есть мещанский предубеждение, видящий в этике всего лишь этикет, подменяющий классовую природу этики рассмотрением узко личных, индивидуалистических вопросов.

Еще Белинский раскрыл охранительную подоплеку «нравоописательных» романов Булгарина, который отвлекал внимание от социального порядка к нравам людей. Но одновременно Белинский писал о том, что русская литература воспитала нравы русского общества, и придавал огромное значение социально-нравственной проблематике в литературе. В глазах Чехова этика была мостом, соединяющим социологию с искусством. Он предпринял незиданное по своему размаху этическое исследование общества в ярких художественных образах.

Чехов осуждал современную ему буржуазную литературу за ее примирение с действительностью, за компромиссы и лицемерие, за стремление заставить писательскую совесть терпимо относиться к преступлениям, творящимся в мире насилия и зла, за использование литературного мастерства для сглаживания конфликтов и их искусственного «развязывания» за счет случайных, эффектных, «счастливых» концовок. «Буржуазные писатели, — говорил Чехов, — не могут не быть фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе с публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели» [XVI, 160].

Решительное противодействие господствующей в обществе традиционной и религиозной морали входило в программу демократического

этического творчества Чехова. В литературной пародии «Сборник для детей» (1883) он осмеял дидактические моральные прописи современной ему детской литературы, где сюжет был прицеплен к моральному «хвостик», а писатели не интересовались тем, как в действительной жизни обстояло дело с такими благими пожеланиями, как «только тот счастлив в этой жизни, кто честен и справедлив», «дурной пример заразителен», «итак, дети, добродетель торжествует» [II, 315]. Такой прописной, копеечной морали он всячески избегал, как бежал от всего ханжеского, лживого, лицемерного, всего того, что однажды заставило его написать: «Я боюсь нашей морали...»

На путях внедрения этического в художественный строй рассказов Чехову пришлось решать много сложных эстетических проблем. Их следует разделить на следующие: а) этика писателя-художника, б) соотношение морали и искусства.

По Чехову, художник без серьезных этических целей — не художник. Для него писатель есть чековек, «законтрактрованный... совестью» [XIII, 263].

Если он встречался со лживым, бесчестным писателем, то переставал интересоваться его произведениями, хотя бы они и были талантливо сделаны. Жизнь художника лишь тогда обретает смысл, когда он борется за правду против насилия и лжи. Таким писателем в его глазах был Толстой. Его «великая нравственная сила» [XVI, 273] действовала оздоравливающе на русскую литературу, мешала развернуться литературным дельцам. Позднее, во время интересовавшего Чехова процесса Дрейфуса, Золя, вставший на защиту справедливости, получил со стороны русского писателя поддержку и высокое одобрение за этическую (в то же время и политическую) позицию. Чехов написал о Золя: «Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали» [XVII, 269]. Когда дело коснулось исключения Горького из Академии, Чехов выразил свой нравственный протест уходом из Академии вместе с Короленко, не боясь навлечь неудовольствие царя. Мотивировка заявления была чисто чеховская, когда он писал, что с этим актом не могут примириться его «совесть и логика». Ради выполнения своего долга писатель обязан идти на сознательные жертвы, смело отстаивая правду. Один провинциальный журналист пожаловался Чехову на преследования его за обличительные корреспонденции и написал, что не выходит из дому без револьвера. «Зачем Вы носите с собой револьвер? — отозвался Чехов. — Вы честно исполняете Ваш долг, правда на Вашей стороне, значит — к чему револьвер? Нападут? Ну и пусть. Не следует бояться, что бы ни угрожал» [XVIII, 269].

Почему человек, имеющий талант, берется за перо? — спрашивал Чехов в одном из писем и, возражая своему корреспонденту, отвечал: не потому врезаются носом в землю, что пишут, а потому начинают

писать, что врезаются носом в землю. В переводе с метафорического языка это значило, по крайней мере в пределах биографии Чехова, что он начал писать, испытав нравственную тревогу за человека, решив распутать сложный клубок человеческих отношений, остро ранивших его в годы его бесприютной и голодной юности.

На вопрос, совмещается ли искусство с нравственностью, который являлся предметом спора от Канта до представителей современной эстетики⁷, Чехов давал положительный, но далеко не односложный ответ. Споры идут вокруг такой антиномии: мораль убивает искусство, но без морали — к чему искусство? Иными словами: как совместить нравственную тенденцию с художественной объективностью, без которой нет ни художественного образа, ни произведения? Одни, как Толстой, решали вопрос в пользу этики, другие, освобождая литературу от социально-этической проблематики, становились на сторону «чистого» искусства (декаденты, «чистые» символисты).

Все отвлеченные, теоретические вопросы Чехов, как обычно, решал в «лаборатории», в рассказах — так ему было привычнее.

Соотношение морали и искусства Чехов рассматривает в «детском» рассказе «Дома». Задача: надо внушить мальчику простейшую истину — курение вредно. Отец, прокурор, обнаружив, что мальчик таскает из его стола табак и курит, начинает с красноречивой проповеди, в которой стройно и логично доказывает, что курение — вред, а воровство — нарушение прав собственности. Но мальчик остается равнодушным, не понимая, почему детям нельзя делать того, что делают взрослые, почему обмен ценностями есть воровство, — ведь то, что есть у него, он готов отдать в свою очередь отцу. Тогда отец импровизирует сказку, из которой фабула и мораль вытекали сами собой. В ней рассказывалось о молодом царевиче, преждевременно умершем от чахотки из-за курения. Мальчик был растроган, расплакался и дал слово никогда больше не курить. Рассуждая над природой истинного и прекрасного, задумываясь, почему исторические романы, где содержатся лишь крупицы фактической истории, читаются охотнее, чем учебники истории, рас-

⁷ В сфере «чистого разума» Кант разъединял искусство и мораль, признавая их связь в сфере практического опыта. (См. об этом: В. Ф. Асмус. Эстетика Канта. — «Немецкая эстетика XVIII века», изд. «Искусство», М., МСМЛХII.)

В статьях норвежского философа Кьеркгора, печатавшихся в переводах в русских журналах, а позднее объединенных в книге («Наслаждение и долг», 1894), сделан еще один шаг, уводящий литературу от постановки проблем этики. В советское время, отдав известную дань формализму, Л. С. Выготский решительно выбрасывает этику из области художественного, хотя признает общественные цели искусства. Некоторые итоги проблемы см.: Л. И. Кучева. Эстетическое и этическое в жизни и в искусстве. Издат. «Мысль», М., 1968; И. Смольянинов. Единство нравственного и эстетического. — «Моральные чувства нашего современника», Л., 1968; В. И. Толстых. Искусство и мораль. М., 1962.

сказчик приходит к выводу о необходимости искусства, которое заложено в самой природе человека, стремящегося к прекрасному и вместе с ним усваивающего и полезное. Человек по природе своей тянется к красоте, но ему нужна не всякая красота, а содержательная, «нужна истина красивая». Так Чехов утверждает единство этического и эстетического.

В рассказах и пьесах Чехова этика так органически спаяна с эстетикой, что не знаешь, где кончается прекрасное и где начинается полезное. «У настоящего таланта два плеча: одно плечо — этика, другое — эстетика. И если этика слишком подымается, то эстетика опустится и талант будет кривобокий».⁸ За равновесием этих двух начал в искусстве Чехов всегда внимательно следил. О книголюбе маляре Редьке («Моя жизнь») Чехов писал: «Если в пьесе изображалось что-нибудь некрасивое, безобразное, то он говорил как бы с злорадством, тыча в книгу пальцем:

— Вот она, лжа-то! Вот она что делает, лжа-то!

Пьесы привлекали его и содержанием, и моралью, и своей сложной постройкой, и он удивлялся **ему**, никогда не называя **его** по фамилии.

— Как это **он** ловко все пригнал к месту» [IX, 182—183].

Писатель, которого не называет Редька, и есть идеальный художник, соединяющий художественную и нравственную высоту в едином синтезе «морали» и «постройки».

Между этикой и эстетикой Чехов видел единство целей при различных способах их осуществления. Мораль воспитывает с помощью внушения определенных нравственных норм. Искусство правдиво изображает жизнь и не дает прямо выраженной морали, кроме той, которую преподносит сама жизнь. Искусство исследует мораль не в общих нормах, а в индивидуальном ее своеобразии, во всей глубине психологических чувств и переживаний. В. Г. Белинский писал: «Нравственность в сочинении должна состоять в совершенном отсутствии притязаний со стороны автора на нравственную или безнравственную цель. Факты говорят громче слов: верное изображение нравственного безобразия могущественнее всяких выходов против него... только один талант может быть нравственным в своих сочинениях»⁹.

В отношении к этике у Чехова в процессе его писательской работы можно наблюдать две стадии. Она начиналась с наблюдений и постановки этического вопроса большой важности. На стадии художественного воплощения этика подчиняется эстетике, законам художественного изображения и читательского восприятия, законам психологии искусства, которые Чехов соблюдал, стараясь вызвать активность читатель-

⁸ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. II, ГИХЛ, М., 1955, стр. 18.

⁹ В. Г. Белинский, т. I, изд. АН СССР, М., 1953, стр. 299.

ского воображения, самостоятельность выводов, чтобы читатель по сказанному догадался о недосказанном.

Кроме прямого содержания, идущего от слова, от его коммуникативной функции, в искусстве действуют многие другие компоненты — атмосфера повествования, его эмоциональный строй, музыкальность, ритм, обстановка. Л. С. Выготский пишет глубоко и верно о неожиданном эффекте от прекрасного, о том, что в большом искусстве есть всегда нечто сверх содержания: «Закон эстетической реакции один: она включает в себе эффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»¹⁰.

Диалектически противоречиво тождество этического и эстетического у Чехова проявляется в нескольких планах, в несовпадении нравственной оценки с эстетической, в расхождении между внешним и внутренним обликом человека. Среди его персонажей встречаются люди, которые сочетают внешнюю красоту с внутренней пустотой (напр., Нещапов в рассказе «В родном углу»). Красота бывает злой, как красота Оленьки в романе «Драма на охоте» и Лидии Волчаниновой. Бывает, наконец, красота разрушительная в своей притягательной силе — красота Ариадны. Идеал — в соединении добра и красоты: «Все, что соединяет людей, есть добро и красота; все, что разъединяет их, есть зло и безобразие»¹¹.

Сочетая моральное с природой художественного, Чехов избежал нравочительности, от которой не свободны некоторые его ранние рассказы.

Чехов шел от нравственного в жизни к эстетическому. Генезис таких эстетических категорий, как мера, гармония, прекрасное, обнаруживает глубокую связь между его этикой и эстетикой, между личностью и творчеством писателя. Но достаточно рассмотреть момент перехода в триаде справедливое — правдивое — реалистическое, как выясняется диалектическое единство субъективного и объективно-эстетического. Первоначально объективность выступает у Чехова как принцип его личного этического поведения. С юношеских лет, еще не будучи писателем, Чехов учился относиться ко всем людям справедливо, ровно, беспристрастно, старался всех выслушать и понять, не вносить в оценку людей личной неприязни, старался забыть все мелкое, себялюбивое, умел быстро входить в интересы другого человека — все это, вместе взятое, обозначало у него **объективность**. Итак, объективное вначале означало этическое, обычное, справедливое, беспристрастное, ровное ко всем. И, наоборот, субъективизм в этическом плане означал не только выпячивание своей личности и пристрастие к людям, но и слабование,

¹⁰ Л. С. Выготский. Психология искусства, «Искусство», М., 1965, стр. 279.

¹¹ Л. Н. Толстой. Полное собр. соч., ГИХЛ, М., 1953, т. 64, стр. 95.

слезливость. Брата Александра Павловича Чехов дружески упрекал: «Ты слезоточишь от начала до конца... во всех своих письмах и во всех своих произведениях» [XIII, 47]. Обратим внимание на поворот чеховской мысли от личных отношений Ал. П. Чехова к людям — к его литературному творчеству, серьезным недостатком которого Чехов считал субъективизм. Перевод «объективности» в литературный план означал превращение ее в эстетическую категорию правдивого, реалистического, взятого безотносительно к личности автора. В том же письме к брату за этическими советами следуют эстетические. Главный из них — борьба с субъективизмом, мелкой тенденциозностью, совет «выбрасывать себя за борт всюду, не совать себя в герои своего романа, отречься от себя хоть на 1—2 часа» [XIII, 48].

Этический критерий, став основным, произвел глубокие изменения в эстетике Чехова. Это относится к принципам типизации, к распределению светотени между положительным и отрицательным, к разработке нравственного конфликта и нравственной характерологии.

Критерием нравственной ценности был избран обыкновенный человек, мерой самочувствия — простое и здоровое отношение к жизни. Достоевский был, говоря его словами, писателем «жизненных осложнений». Чехова можно было бы считать писателем сознательных упрощений, он шел от самой большой простоты к самой большой сложности, к чему также обязывал его «научный метод» — от простого к сложному. Нравственно совершенный человек должен быть ясным и простым, каким, например, был Н. М. Пржевальский, в некрологе которого Чехов писал: «Всегда так было, что чем ближе человек стоит к истине, тем он проще и понятнее» [VII, 477].

Социальный, этический и эстетический критерии, приложенные к действительности, создают у Чехова **новый** способ типизации. Он типизирует не черту характера человека (скупость, лень и т. д.), а характер самой действительности в человеке. Он отказывается от колоссальных образов-типов, гипертрофирующих какое-нибудь качество человека, — в этом смысле нужно понимать его разочарование в Обломове и разжалование Гончарова из «полубогов» его читательской юности. Слишком много материала, — писал Чехов, — затрачено на то, чтобы показать такую обыкновенную черту, как лень. Типические характеры Чехова, получившие нарицательную силу и живущие до сих пор, такие, как Пришибеев и Беликов, по внешности — обыкновенных размеров заурядные люди, взятые в обыкновенных обстоятельствах. Но внутренняя символика Беликова богаче, чем внутреннее содержание такого типа, как Коробочка, которая ведь тоже своего рода человек в футляре. В Беликове типизирован не просто страх, свойственный многим людям, а испуганная действительность, самодержавная Россия в футляре. В нем показаны, кроме того, разорванные человеческие связи, отчуждение

личности — и все это с предельным лаконизмом, без нажима и взвинчивания, на нескольких страничках.

Принцип относительности положительного и отрицательного в жизни, где чаще встречаются обыкновенные люди, чем «ангелы и злодеи», был им перенесен в искусство его прозы. В конфликте сталкивались ложь и правда, вина с отдельного человека распространялась на общество.

Оценка каждого персонажа прежде всего по его человеческим качествам изменила распределение светотени. Он так хорошо знал описываемую им среду и обладал таким художественным чутьем, что не мог пользоваться только белой и черной краской и стереотипным делением героев на положительных и отрицательных. Нет абсолютно плохих и абсолютно хороших людей. Персонажи его рассказов несут отпечаток социального происхождения, но характеры их сформировались под влиянием многих сложных обстоятельств, которые нужно брать всесторонне в анализе конкретных образов и отдельных произведений.

В истории этики, начиная от античных времен, от «Характеров» Теофраста и далее Лабрюйера, делались попытки классификации великого разнообразия человеческих характеров¹². Это достигалось выделением нормативной черты, которая становилась «вечной» для людей определенного склада. Чехов, не претендуя на всеобщность, изображая людей своего времени, дает свою характерологию, распределяя людей по типу отношения к действительности, по их психологической установке и человеческой активности. В одном из писем Чехов называет такие характеры равнодушными, страдающими, протестующими. Изучение чеховских героев в этом направлении позволяет выделить и другие характерные градации.

Этический критерий дал своеобразную окраску стилевым средствам писателя. Наиболее характерным в его строгом отборе является оценочный эпитет, выделяющий наиболее важный, с его точки зрения, признак действительности или человеческого характера. Оценка жизни по нравственной шкале настолько присуща его сознанию, что погода у него оказывается «безнравственной», ветер «подлецом», больница «безнравственным» учреждением, климат России «черствым». Очеловечение природы до известного периода было его излюбленным приемом. «Он, этот добрый ветер, плакал в трубе и в вентиляциях, плакал на разные голоса и, вероятно, искренно» [V, 288]. «Как, должно быть, жутко и противно бедным деревьям и траве переживать холодные ночи» [VI, 268]. В рассказе «Припадок» молодой, пушистый, белый снег своей белизной оттеняет нравственную грязь Соболева переулка.

¹² Ж. Лабрюйер. Характеры или нравы нынешнего века.— Художественная литература. М.—Л., 1964; Мишель Монтень. Опыты. Книга первая. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958. Книга вторая, книга третья, 1960.

Принцип гуманизации распространяется на вещи, отражающие свойства людей, на заглавия рассказов. Он проявляется в лексике рассказов, в частности, в необычайно разнообразных применениях нравственно-этической терминологии, слов с этической окраской. У Чехова такое разнообразие этического словаря, в самых неожиданных комических и драматических контекстах, что можно было бы составить словарь этической терминологии Чехова. «Вежливость прежде всего» [II, 83], «Всякому безобразию есть свое приличие» [II, 293], «Где лживость, там трусость и малодушие» [III, 310], «А в пережаренном бифштексе видела деморализацию своих маленьких нравов» [II, 208], «Все понять, все простить» [IV, 153].

В эстетическом критерии синтезируются первые два — социальный и этический. Красота, включая в себя этику, выходит за пределы художественного творчества и становится мерилом жизни. Действительность оценивается по законам красоты, а это значит — по законам социальной и нравственной справедливости одновременно.

Прекрасное и доброе противостоят в эстетике Чехова пошлому и злему. Противоречие между ними раскрыто писателем в следующих словах: «В нас говорит чувство красоты, а красота не терпит обыденного и пошлого» [XIII, 269].

О решительном противоборстве Чехова пошлости часто говорится без раскрытия самого понимания «пошлого». Пошлом — это низкопробное, заурядное, лишенное красоты, чуждое высших духовных интересов. Чехов широко пользуется категорией пошлого в своих произведениях. Пошлым у него может быть человек, картина, вкус, пошлым бывает самодовольное счастье, пошлом — это все мещанское, буржуазное, безвкусное, избитое, тривиальное, узкое, ограниченное.

Можно выделить следующие основные значения чеховского понимания «пошлого». 1. Пошлость, как ограниченное понимание счастья, как сытость и самодовольство. 2. Пошлом, как тривиальное. 3. Пошлом, как злое [XIII, 280]. 4. Пошлом, как буржуазное, безвкусное, роскошно крикливое, развязное и рекламное. В письме из Ниццы: «И, боже мой, господи, до какой степени презренна и мерзка эта жизнь с ее артишоками, пальмами, запахом померанцев! Я люблю роскошь и богатство, но здешняя рулеточная роскошь производит на меня впечатление роскошного ватерклозета. В воздухе висит что-то такое, что, Вы чувствуете, опошляет природу, шум моря, луну» [XV, 191]. 5. Пошлом, как некультурное, безграмотное, плохо оформленное, как например, безграмотные вывески, увиденные им в Ярославле и Таганроге и вписанные в письма, как предметы, достойные осуждения.

Он имел особое чутье на пошлом и видел его там, где другие проходили, не замечая. Из окна своей последней комнаты в Баденвейлере он успел заметить безвкусные костюмы немецких дам, и в письме, напи-

санном за три дня до кончины, мы читаем: «Ни одной прилично одетой немки» [XX, 306]. В тематике его произведений пошлое получило широкое обобщение и выглядит обличьем самой жизни.

Эстетическое у Чехова шире художественного. Красота в природе выше красоты в искусстве, хотя бы форма искусства и была совершеннее. Извлеченная из жизни и возвращенная через искусство людям красота, имея всеобщее значение, становится эквивалентом оценки всего сущего. С другой стороны, некрасивое на языке Чехова означает не только безобразное, но и недоброе, и социально несправедливое. Эстетический критерий, углубляясь в своем значении, оформляется в эстетический идеал.

Июнь, 1969

*Вильнюсский гос. университет
им. В. Касюкаса*

APIE VERTINIMO KRITERIJUS ČECHOVO KŪRYBOJE

M. SMOLKINAS

Re z i u m ė

Vertinimo kriterijų problema yra vienas svarbiausių kiekvieno rašytojo etikos ir estetikos klausimų. Reiškinių atranka neįmanoma be jų įvertinimo, be jų paskirstymo pagal socialinių ir dorovinių vertybių skalę. Neatsakę į klausimą, kokiais principais vadovaujasi rašytojas, vertindamas žmogų, visuomenę, meną, mes negalėsime atskleisti jo estetikos turinio.

Straipsnyje, kuriame trumpai atpasakotas monografijos „A. Čechovo gyvenimo ir kūrybos estetiški pradmenys“ vieno skyriaus turinys, aiškinamas trigubas vertinimo kriterijus rašytojo estetikoje. Trigubą kriterijų A. Čechovas naudoja, vertindamas ir gyvenimo tikrovę; tas kriterijus apsprendžia ir rašytojo stiliaus įvairumą.

ON THE APPRAISAL CRITERIA IN CHEKHOV'S WORKS

M. SMOLKIN

S u m m a r y

The problem of the appraisal criteria is one of the main problems in the ethics and aesthetics of each writer.

The selection of phenomena is impossible without estimating them on a scale of social and moral value.

In order to reveal the aesthetics of a writer in its profound completeness it is necessary to point out the author's variety of criteria in evaluation of man, society, art.

The three-dimension phenomena in the aesthetics of the writer is revealed.

The three-dimension evaluation covers his understanding of man, reality, as well as the versatility of his style.